

Die onopgeloste raaisel met spesifieke verwysing na *Die Jakkalssomer* van Dirk Jordaan

Joan Hambidge
Universiteit van Kaapstad

Abstract

The unsolved riddle with special reference to Dirk Jordaan's Die Jakkalssomer

This article presents a psychoanalytic reading of Dirk Jordaan's Die Jakkalssomer with special reference to the unsolved riddle in the text. The article refers to the Oedipus myth, the riddle and Lacanian theory. It is concluded that the text refuses to be read as a popular or serious text in its reference to the violence in the old and new South Africa. It is a text defying all final definitions within the tradition of the thriller and detective story.

Opsomming

Die onopgeloste raaisel met spesifieke verwysing na *Die Jakkalssomer* van Dirk Jordaan

Hierdie artikel bied 'n psigoanalitiese lesing van Dirk Jordaan se *Die Jakkalssomer* met besondere verwysing na die onopgeloste raaisel in die teks. Die artikel verwys na die Oedipus-mite, die raaisel en Lacaniaanse teorie en kom tot die gevolgtrekking dat hierdie teks buite ernstige sowel as populêre letterkunde bestaan in die verwysing na die geweld in die ou en nuwe Suid-Afrika. Dit is uiteindelik 'n teks wat alle finale besegging binne die tradisie van die spannings- en speurverhaal ondermyn.

I

Die speurverhaal is een van die belangrikste arenas vir die psigoanalitiese literatuurbenadering. Hierdie soort tekste wat rondom 'n raaisel opgebou word, sou teruggevoer kon word na koning Oedipus van Sofokles. Die moderne letterkunde beskou dikwels die speurverhaal as populêre letterkunde en in boekwinkels is daar selfs 'n aparte afdeling vir vroulike beoefenaars van hierdie genre.¹ In die Afrikaanse letterkunde het Deon Meyer aansienlike internasionale statuut verwerf en die nóú onlangse publikasie van die joernalis Dirk Jordaan se

Die Jakkalsomer het hierdie leser teruggeneem na die spesifieke kodes van die subgenre.

Twee resensente van hierdie teks het positief gereageer op die behendige strukturering van die teks.² Jordaan se teks aktiveer egter die werklikheid- of vraisemblance-dimensie wat die teks 'n Janus-agtige of dubbelkantige aanslag gee.

Dit is enersyds populisties in die inspeel op die titel *The day of the jackal* (1973) van Frederick Forsyth en andersyds kompleks met die aktivering van Alexander Strachan se postmodernistiese roman *Die Jakkalsjagter* (2001).

Ofskoon speurverhale en thrillers as ontspanningsverhale getipeer en dus verminder word, is daar skrywers soos John le Carré wat 'n ernstige roman geskryf het waarin die kodes van die ontsnappingsverhaal reeds in die eerste hoofstuk ondermyn word. In *The spy who came in from the cold* (1963) sterf die held met wie die leser sou identifiseer. Hy is die antitese van die onverwoesbare 007.

Triviaalliteratuur, oftewel Libelletrie, is binne die diskoers van die psigoanalise nie 'n onderskatte of mindere genre nie. Die skrywer Georges Simenon is onder andere vir die leser van die psigoanalise 'n tersaaklike objek van ondersoek gegee. Simenon se geweldige produktiwiteit en sy herhalingsdrif en die bloedskande-insinuasie wat sy oeuvre binnegedring het ná die selfmoord van sy dogter, Marie-Jo, in 1978 op ouderdom 25. Simenon se verdediging was dat sy toenadering tot hom gesoek het en dat sy uiteindelijke afwysing tot haar voortydige dood gelei het.

Vervolgens wil hierdie leser die kwessie van die raaisel wat onderliggend is aan die speurverhaal en thriller (aksieverhaal) ondersoek en op sowel 'n narratiewe vlak as binne 'n psigoanalitiese dimensie die eiesoortige aard van hierdie genre ondersoek.

II

Die speurverhaal/thriller/liefdesverhaal sentreer rondom sekere kodes wat vervolgens bespreek word.

In Jerry Palmer se *Thrillers - Genesis and structure of a popular genre* (1978) word die genese van dié genre ondersoek. Palmer verwys na paranoia as 'n belangrike element van hierdie genre in die afdeling "Competition and conspiracy: Paranoia as ideology". Aksie beteken alles vir hierdie soort held en as daar niks gebeur nie, is hy (soos James Bond) volledig identiteitsloos. Palmer (1978:85) verwys dan ook na die belangrike passasie in *From Russia, with love*:³

The blueberry arms of the soft life had Bond round the neck and they were slowly strangling him. He was a man of war and when, for a long period, there was no war, his spirit went into decline.

In his particular line of business, peace had reigned for nearly a year. And peace is killing him.

At 7.30 on the morning of Thursday, August 12th, Bond awoke in his comfortable flat in the plane-tree'd square off the King's Road and was disgusted to find that he was thoroughly bored with the prospect of the day ahead. Just as, in at least one religion, accidie is the first of the

cardinal sins, so boredom, and particularly the incredible circumstance of waking up bored, was the only vice Bond utterly condemned.

Dieselfde geld Sherlock Holmes in *Wisteria Lodge*, argumenteer Palmer verdaan:

My dear Watson, you know how bored I have been since we locked up Colonel Carruthers. My mind is like a racing engine, tearing itself to pieces because it is not connected up with the work for which it is built. Life is commonplace, the papers are sterile; audacity and romance seem to have passed for ever from the criminal world.

Die James Bond-verhaal funksioneer rondom binêre opposisies en in "James Bond: une combinatoire narrative" het Umberto Eco die volgende opposisies uitgewerk: opposisies van karakters soos held/skurk; held/vrou; opposisies van waardes soos geldmag/idealisme; programmering/risiko. Bond is dan by uitstek in staat om telkens te kan improviseer binne 'n moeilike situasie, soos Palmer (1978:7) aantoon. Bond steek 'n sigaret aan en glip die pakkie in sy bo-sak, wat uiteindelik verhoed dat 'n koeël hom tref. Hy maak asof hy dood is en vind dan 'n mes digby sy bagasie wat hom uit hierdie netelige situasie red. Hy dra dus altyd 'n "bag of tricks" met hom saam wat wys op die gevare wat as't ware voorsien of geprogrammeer is. Ook sy vyand het hul stel planne wat daarop ingestel is om Bond s'n te neutraliseer. Wat wel tersaaklik is, is dat Bond telkens staat maak op vorige missies waarop hy dan improviseer binne 'n moeilike of dreigende situasie.

Palmer (1978:14) meen egter dat Eco se klassifikasie nie voldoende is nie. Hy verwys na die amateur/professioneel/burokraat as 'n nuttiger sisteem. Volgens Palmer is die amateur en burokraat nie in staat om uit ervaring te leer nie. In die wêreld van die burokraat is daar niks nuuts en onverwags om te ervaar nie. Alles bestaan soos wat dit behoort te bestaan. Dr. No is 'n voorbeeld van so 'n figuur en hierom kan James Bond hom volledig uitoorlê. Bond bring 'n hyskraan (met 'n vrag vol guano) nader en versmoor Dr. No daarin.

Ook die amateur kan eweneens nie uit ervaring leer nie, gewoon omdat alles nuut is. Hierteenoor is die professioneel, soos Bond met sy "licence to kill", in staat tot improvisasie. In vele Bond-romans en -films is dit juis hierdie aspek wat die leser/kyker betrek. In die jongste Bond-films is die spesiale effekte onder meer al so aanskoulik dat selfs die BMW waarin Bond ry, met afstandbeheer werk en by implikasie Bond se kragte oorgeneem het. Die oortreding van reëls of aanwysings word dikwels in Bond-tekste gevind omdat dit die enigste manier is waarop hy werklik sy vyand kan uitoorlê. Palmer (1978:63) betrek tereg *Casino royale* (1953), waar Bond van dobbeltafel na dobbeltafel beweeg ten einde meer te wete te kom oor sy vyand.

Tog herhaal die films telkens dieselfde struktuur, wat herinner aan Vladimir Propp se *Morphology of the folktale* (1913), waarin die optrede van dieselfde figure telkens teruggevind kan word: die held of doener; die Prinses of "sought-after person"; die boef, en dies meer. Elkeen van hierdie karakters het volgens Propp spesifieke funksies.

Palmer (1978:16) wys ook daarop dat die skurk byvoorbeeld betrokke raak by 'n situasie weens wraak, geld of 'n maglus, soos in die geval van Dr. No. Om die eksotiese lewenstyl uit te leef, moet die skurk dus beweeg in die wêreld van die ondergrond of die onwettige bestaan. In hierdie opsig is Fleming se skurke in wese parodieë op onderwêreldse mense of primitiewe krag, soos dikwels in feëverhale aangetref word. Hulle leef selfs onder die see of in luukse skepe; in

tombes van staal wat dit uiters moeilik maak vir die held om hierdie gevaarlike onderwêreld (ook 'n manifestasie van die onbewuste) te betree.

Palmer verskaf die volgende tabel:

Professionalism	Amateurism
Bureaucracy	
Reciprocity	Ectopia
	One-way information flow
Experience	Arrogance
	Incompetence
Participation	Isolation

James Bond-verhale maak ook spesifieke gender-stellings wat die leser/kyker nie kan negeer nie. Bond met sy Jaquar en Baretta het 'n "licence to kill". Hy drink sy Martini's "shaken and not stirred" en hy is bestand teen moegheid of enige nagevolge van sy liefdesavonture. Hy word voorgestel as 'n superman en vroue is eweneens nie bestand teen sy sjarme nie. Hulle is dan ook dikwels die prooi ten einde 'n missie suksesvol af te handel. Maar die vroue gebruik Bond weer vir hul doeleindes, wat die kritiek dat Bond misogynisties is, bevestig. Ook is dit so dat hierdie teks hul gender-rolle oordryf en bykans parodieer. Dit wat vergroot word (die term *blow up* uit Umberto Eco se *The role of the reader*, 1978), moet uiteraard weer beskou word.

Die uitstal van James Bond se machismo in sowel die Fleming-tekste as die films maak 'n spesifieke gender-stelling. Op die oog af lyk Bond misogynisties en sou die leser/kyker selfs kon kommentaar lewer op die seksisme waarvoor verskeie feministiese kritici al kommentaar gelewer het. Die vroue is egter ook spioene wat Bond soveel misbruik as wat hy hulle gebruik.

Bond se *machismo* word geëwenaar deur vroulike lis of geslepenheid. Hierdie vroue vertolk net *oënskynlik* die rol van die "tweede seks". In wese is hulle gelyk aan hom en manipuleer hulle hom soveel deur middel van seks as hy vir hulle.

In bykans volledige opposisie wat die kodes van die spanningsverhaal betref, staan die liefdesverhaal, wat tradisioneel 'n vroulike genre is. Die voorskrifte vir die liefdesverhaal is tersaaklik vir die lees van ernstige vrouefiksie, wat juis teen hierdie voorskrifte of grense inbeweeg.

Robert Con Davis se insigryke essay, "Lacan, Poe, and Narrative Repression" (1983) ondersoek die verband tussen die *manifest* en *repressed* teks en dit is juis repressie wat die dinamika van die teks skep. Dit beteken dat betekenis van betekenaar na betekende oorgedra word in 'n reeks tekstuele verskuiwings. Elke posisie voorveronderstel dat 'n vorige een gerepresseer moet word sodat daar 'n nuwe betekenis gevind kan word. "This continued repression establishes an unconscious text, and discourse takes place through the constant operation of repression" (in Robert Con Davis: *Contemporary literary criticism*, 1986:246).⁴

III

Sofokles se klassieke drama *Koning Oedipus (Oedipus Rex)* is gebou rondom 'n raaisel, naamlik: Wat loop in die oggend op vier bene, die middag op twee en die aand op drie? Die antwoord is natuurlik die mens. Die speur- en spanningsverhaal fungeer rondom die oplossing van 'n raaisel. In Simenon se bekende Maigret-reeks gebruik die speurder sy sosiale insigte oor die mensdom ten einde die rede vir 'n moord of ontsporing te kan snap. In *Le clochard (Die boemelaar)* word daar kommentaar gelewer op die redes vir mense se ontsnapping uit die gemeenskap. Agatha Christie se aanwending van Miss Marple of speurder Hercule Poirot kan gesien word as voertuie vir die oplossing van die raaisel.⁵ Freud se siening van die Oedipus-kompleks in sy mees reduksionistiese vorm argumenteer dat daar 'n bloedskenninge begeerte tot die moeder bestaan en die leser van die speur- of spanningsverhaal heraktiveer hierdie dieperliggende en onopgeloste konflik. Die lees van die speur- en spanningsverhaal bied die geleentheid om hierdie gerepresseerde demone aan te spreek. Die leser se skadukant word dus as't ware kortstondig bevry.

In *De Januskop van Oedipus* (1981) beklemtoon Han Verhoeff hierdie identifikasieproses. Hy meen daar is aggressie enersyds en identifikasie andersyds (1981:104) wat aansluit by twee psigoanalitiese prosesse, te wete verskuiwing en verdigting. Verhoeff analiseer die komplekse implikasies van Oedipus en wys daarop dat die gehoor met Oedipus se bestraffing 'n oomblik van bevryding beleef (1981:90). Dieselfde geld die speurverhaal en thriller.⁶

Die speurverhaal as genre is veral deur Edgar Allan Poe gevestig, maar Franse skrywers, veral van die *nouveau roman*, het hierdie genre weer geaktiveer in hul tekste.⁷ Alain Robbe-Grillet het eweneens cine-romans geskryf soos die beroemde *Verlede jaar by Marienbad* wat deur Alain Resnais verfilm is.⁸ Die speurverhaal word in die Pink Panther-reeks met Peter Sellers as die onbehendige Clousseau geparodieer deur die filmmaker Blake Edwards.

Jacques Lacan en Jacques Derrida se beroemde debat rondom Poe se "The Purloined Letter" het die speurverhaal gevestig binne psigoanalitiese en poststrukturalistiese kritiek.⁹

IV

In Dirk Jordaan se teks *Die Jakkalssomer* word die leser met sowel 'n bibliografiese teks as 'n postmortem (lykskouing) gekonfronteer. Daar word vermeld dat die outeur 'n vrye interpretasie gegee het aan die Suid-Afrikaanse Polisiediens (SAPD) en die Nasionale Vervolgingsgesag se strukture, prosedures en ondersoekmetodes. Terselfdertyd word hierdie teks dan sterk in die werklikheid gebed met hierdie erkenning. Hiermee aktiveer die outeur dan (onbewustelik) die ondersoek na Selebi en die aanklagte van bedrog.

Die kriminele polisieman/ondersoekbeampte is alreeds in verskeie speurverhale 'n tema van ondersoek, soos in die reeds genoemde *Les Gommages (The Erasers, Die Uitwissers)* (1953) van Alain Robbe-Grillet.

Die Jakkalssomer begin met die woorde: "Die nag is 'n staalswart muur" en eindig met die woorde: "Bokant die kloof in die verte kan hy 'n groot valk stadig sien sirkel, op soek na sy prooi." In hierdie sirkelgang, wat die outeur as 'n proloog en epiloog aanbied, word die leser op 'n subtiele wyse gelei na bakens buite die roman. Met hierdie oop slot, wat 'n postmortem vir die leser aanbied, word daar duidelike kommentaar gelewer op die Suid-Afrikaanse misdaadtoneel en die

onvermoë van die huidige regering om dit in toom te hou. In konvensionele misdaadromans – soos in die genoemde Fleming-tekse – is daar sluiting en 'n oorwinning van die goeie oor die bose. In *Die Jakkalsomer* is daar vele kodes vir die leser gegee – onder andere die verwysing na Antjie Krog se *Country of my Skull* oor die WVK – wat 'n verdere aktuele dimensie aan die teks verleen. James Bond-romans is eweneens aktueel, maar gegrond op die mite dat die Britse Intelligensiediens beter in staat is om die vyand te oorwin as die CIA, terwyl die speurder in *Die Jakkalsomer* 'n stryd voer teen 'n slopende depressie. Nie alleen verwerk hy sy egskeiding nie, maar hy is intens bewus van die verloedering in die Suid-Afrikaanse samelewing.

In die soektog na die moordenaar van die vier mans reis Div Pelser onder andere na Tanzanië, en meer spesifiek na Stonetown. Hy is op soek na die Jakkals, wie se naam in Swahili Bhewa (Die Jakkals) is. Die eksotiese ruimte van Zanzibar, bekend aan die subgenre, word egter met politieke dimensies gelaai. Hy staan krities teenoor die koloniserings van die eiland via Ryszard Kapuscinski se *The Shadow of the sun*. Uit die aanhaling op bl. 75 is dit duidelik dat Pelser die Othring, wat enige vorm van koloniserings inhoud, verwerp. Teenoor James Bond, wat die eiland bloot bolangs ervaar, is Div Pelser voortdurend besig met 'n bestekopname. Sy binnespraak is gelaai met die kwelling van iemand wat die WVK-sittings bygewoon het en die jeug, waar sy oorlede vader 'n generaal in die Weermag was, verwerp.

Pelser is 'n volledige outsider, 'n dromer en idealis. Hy gaan teen die aanwysings van Nkosi in om wel te probeer uitvind wie die vier mans vermoor het. Sy sosiale gewete word voortdurend beklemtoon en die leser vind etlike kodes in sy binnespraak (soos die verwysing na Joseph Conrad se *Heart of darkness*, p. 81) of op sy boekrak (onder andere Krog se *Country of my skull*, p. 33).

Die leser word verder bewus daarvan dat Pelser 'n geskeide persoon is en afgesluit word van normale familieverbintenisse. Hy besoek 'n kollega van sy vader gewoon net om inligting in te samel vir sy ondersoek, wat ironies genoeg deur sy swart baas, Nkosi, nie goedgekeur word nie. Hy oortree dus die Wet van die Vader in Lacaniaanse terme twee maal.¹⁰ Hy staan buite die orde van die biologiese vader en die nuwe orde, verteenwoordig deur die swart baas. Div Pelser is dus sowel polities as sosiaal 'n outsider. Hy staan buite alle strukture; boonop ontdek hy dat die vier mans ná 1994 vermoor is sodat die utopia van die nuwe Suid-Afrika so gekritiseer word.

Saffi in Zanzibar verskaf aan hom die inligting oor Benny/Benedict ('n ironiese naam), die moordenaar. Dit word reeds in die proloog vir die leser meegedeel sodat die leser op 'n metavlak oorbewus is van die magte waarteen Pelser te staan kom.

Hierteenoor staan Bennie van der Walt, die weldoener (p. 97) wat Div Pelser te hulp snel tydens 'n aanval op sy lewe.

Van der Walt is die waarnemer van buite wat opmerk dat dit na 'n opsetlike aanval op Pelser se lewe lyk. In sy soektog na antwoorde is Div Pelser voortdurend op dwaalspore, soos sy besoek aan Ernst Botma, die privaatspeurder, eweneens beklemtoon. Pelser kan nie die moorde oplos nie, omdat dit wat hy soek, nie gekamoefleer is nie, maar as't ware voor hom lê, soos die brief in Poe se "The Purloined Letter". Al sy weldoeners verraai hy ten slotte – 'n belangrike kode in die speurverhaal en thriller.

In die genoemde tabel van Palmer beweeg hy tussen deelname en isolasie, tussen professionalisme en burokrasie.

Aan die basis van die speurverhaal lê die verhaal van Oedipus wat homself verblind wanneer hy ontdek dat hy met sy moeder, Jokaste, 'n bloedskenning verbintenis gesluit het en sy eie vader vermoor het. Die Griekse gehoor is bewus van die agtergrondgeskiedenis wanneer die drama begin en word bekendgestel aan 'n reeds verblinde en dus ontnugterde koning Oedipus. Die leser van *Die Jakkalssomer* dra eweneens kennis van polisieoptrede tydens die apartheidsjare én is terselfdertyd bewus van ongerymdhede binne die nuwe bestel. Div Pelser is dus soos koning Oedipus tussen twee sisteme. Oedipus kan nie terugkeer na sy land van herkoms nie; hy was immers 'n aangenome seun wat deur sy eie vader weggegee is. Hy kan nie werklik koning wees in sy geboorteland nie, want 'n plaag teister sy koninkryk weens sy ongehoorde verhouding met sy moeder.¹¹ Div Pelser kan nie terugkeer na die bestel van vóór 1994 nie; hy was altyd krities teenoor die bestel van sy vader, die oorlede generaal, terwyl sy moeder in hierdie roman aansluit by sy politieke sieninge. (Die roman word onder andere aan die outeur se moeder opgedra.)

En dít is dan die onopgeloste raaisel in hierdie verhaal: 'n kritiek op die Orde van die Vader en 'n versugting na die Orde van die Moeder, wat in psigoanalitiese terme buite taal lê. Dit is die domein van die chora (baarmoeder), die ruimte van heelheid, eenheid, die Ideale of Paradyslike wat deur die binnetrede van die Wet van die Vader versteur word.¹²

Div Pelser se poging om die raaisel op te los, misluk. Sy finale konfrontasie met Chauke is ramspoedig: slegs die name van twee slagoffers word aan hom bekend gemaak. Wanneer hy en Nkosi in 'n lokval gelei word, lees dit soos 'n omkering van die James Bond-verhaal met werklike beserings wat plaasvind, 'n gesaboteerde wapen en die belewenis van pyn.

Div Pelser se poging om deur hierdie proses politieke ongeregtighede reg te stel, misluk eweneens, omdat die hede nie die verlede kan ophef nie. En omdat dit in wese onmoontlik is om in die Orde van die Reële in Lacaniaanse terme in te beweeg.

V

Wat behels die onopgeloste raaisel presies in die speurverhaal of thriller?

Hierdie tekste gee aan lesers "closure", of sluiting. Die skurk/booswig word oorwin. In *Die Jakkalssomer* bly hierdie sluiting in wese uit. Die "held" word in konfrontasies verwond en sy depressie kleur sy waarnemings van die werklikheid om hom. 'n Reis na 'n eksotiese plek konfronteer hom met politieke en sosiale ongeregtigheid. Hy is in wese 'n weerlose en eensame karakter wat saans modelletjies bou vir afleiding. Alle finale betekenis word opgehef of uitgestel – in Derridaanse terme *différance* – omdat die veranderlike werklikheid (vraisemblance) inspeel op die teks. Jordaan neem die leser na TV-programme soos die *Crime & Investigation Network* waar 'n misdaad letterlik binne 72 uur opgelos moet word.

In gevalle waar die oplossing uitbly – soos 'n verdagte wat doodgeskiet word deur sy vader wat dan op sy beurt selfmoord pleeg – is die kyker en ondersoekspan onkant betrap. Reg en geregtigheid het nie geskied nie. Vir die ingeligte leser aktiveer dít 'n omgekeerde Oedipus-drama.

Dieselfde geld Forsyth se *The Odessa File*, waarin die soektog na die Nazi deur die joernalis geproblematiseer word deur die feit dat hy nie alleen 'n Jodemoordenaar

vervolg nie, maar eweneens die moordenaar van sy vader, 'n offisier in die strafdakamp, wreek.¹³

Die veelvuldige verwysing na die jakkals – wat gelaai word met kodes uit die thriller-wêreld - berei die leser voor op die ontnugtering. Dit is egter juis hierdie gebrek aan sluiting of oplossings wat van hierdie roman 'n vernuftige teks maak. Dit is terselfdertyd 'n roman wat eweneens weier om groot of populistiese letterkunde te wees, en iewers in 'n soort "transito"-posisie bestaan.

As teorie fiksie kan word (in Malcolm Bowie se terme), kan fiksie ook as teorie gelees word. *Die Jakkalsomer* is 'n aweregse metarefleksie waarin die kodes van die speurverhaal en thriller voortdurend gedekonstrueer word. Deur sy akute betrekking van die nuwe Suid-Afrikaanse werklikheid en politieke sisteem, word lesersverwagtinge soos in *The spy who came in from the cold* gefnuik.

Die dag van die jakkals versus Die Jakkalsjagter word 'n roman waarin 'n ouktooriale verteller deur middel van wetenskaplike feite oor die jakkals die leser lei en mislei oor die jakkals se streke.

En ten slotte is die problematisering van genres, naamlik dat die teks nie as groot of as populisties getipeer kan of wil word nie, die grootste bydrae van Jordaan se debuut.

Bibliografie

Anker, Johan. 2008. Dié jakkals laat jou vinnig lees. LitNet.

http://www.litnet.co.za/cgi-bin/giga.cgi?cmd=cause_dir_news_item&cause_id=1270&news_id=31084&cat_id=722 (Januarie 2008 geraadpleeg)

Barthes, Roland. 1970/1974. *S/Z. An Essay*. Vertaal deur Richard Miller. New York: Hill and Wang.

Bowie, Malcolm. 1987. *Freud, Proust and Lacan: Theory as Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Davis, Robert Con. 1986. "Lacan, Poe, and Narrative Repression." In Davis (red.) 1986.

Davis, Robert Con (red.). 1986. *Contemporary literary criticism*. New York: Longman.

Duras, Marguerite. 1959/1961. *Hiroshima Mon Amour*. New York: Grove Press.

Garber, Marjorie. 2000. *Bisexuality & the Eroticism of Everyday Life*. New York: Routledge.

Hambidge, Joan. 2000. *Gender-konstruksies in die Afrikaanse letterkunde: 'n Ondersoek in kultuurstudies, literêre teorie en kreatiewe skryfwerk*. Ph.D.-proefskrif. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.

Jordaan, Dirk. 2007. *Die Jakkalsomer*. Kaapstad: Tafelberg.

Krog, Antjie. 2002. *Country of my Skull*. Johannesburg: Random House.

Lacan, Jacques. 1966/1977. *Écrits - a selection*. Vertaal deur Alan Sheridan. Londen: Tavistock.

Palmer, Jerry. 1978. *Thrillers – Genesis and structure of a popular genre*. Londen: Edward Arnold.

Verhoeff, Han. 1981. *De Januskop van Oedipus. Over Literatuur en psychoanalise*. Assen: Van Gorcum.

Viljoen, Louise. 2007. Debuut-roman pakkend: Waardige toevoeging tot spanninggenre. *Beeld*. 16 Oktober.

Eindnotas

¹ P.D. James se *Original Sin* (Penguin, Londen, 1994), Kathy Reichs se *Déjà Dead* (Arrow, Londen, 1998), Patricia Cornwell se *Cause of death* (Little, Brown and Company, Londen, 1996), Ruth Rendell se *Simisola* (Arrow, Londen, 1995), Minette Walters se *The Dark Room* (Pan Books, Londen, 1995), Elizabeth George se *Playing for the Ashes* (Bantam Books, Londen, 1994) en Faye Kellerman se *Justice* (Headline Feature, Londen, 1995) bewys hoe sterk die vroulike aanwesigheid in hierdie genre is, in so 'n mate dat dit selfs een jaar 'n letterkundige prys geïnspireer het vir Exclusive Books. Johan Anker het dus nie gelyk dat dit net 'n "mannewêreld" is nie.

² Louise Viljoen in *Beeld* (16 Oktober 2007) ("Debuut-roman pakkend – waardige toevoeging tot spanningroman") en Johan Anker op LitNet (24 Januarie 2008) ("Dié jakkals laat jou vinnig lees").

³ Die verskyningsdatums van die belangrikste James Bond-verhale (almal deur Ian Fleming) word hier aangegee:

Casino Royale. Cape, Londen, 1953.
Live and let die. Cape, Londen, 1954.
Moonraker. Cape, Londen, 1955.
Diamonds are forever. Cape, Londen, 1956.
From Russia, with love. Cape, Londen, 1957.
Dr. No. Cape, Londen, 1958.
Goldfinger. Cape, Londen, 1959.
Thunderball. Cape, Londen, 1961.
The spy who loved me. Cape, Londen, 1962.
On her majesty's secret service. Cape, Londen, 1963.
You only live twice. Cape, Londen, 1964.
The man with the golden gun. Cape, Londen, 1965.

⁴ Hierdie insigte is gebaseer op 'n afdeling oor die strukture van die populêre teks in my doktorsale proefskrif oor gender-konstruksies (Hambidge 2000).

⁵ Die Agatha Christie-boeke is besonder geslaagd verfilm met Peter Ustinov as die uitgeslape speurder. 'n Mens dink hier onder andere aan *Evil under the sun* (1982) en *Death on the Nile* (1978) met John Guillermin as die regisseur.

⁶ Die leser/kyker/toeskouer ervaar katarsis wanneer die die booswig deur James Bond vernietig word. In die filmweergawes van James Bond-romans gaan die bestraffing met 'n dramatiese oomblik gepaard. In *You only live twice* word die oortreder gestraf deur die booswig wat 'n pedaal trap sodat die vrou in die water met piranhas val. Hierdie soort verhaal werk dus met dubbele bestraffing: die

Goeie wat die Bose moet oorwin en die Bose wat binne sy eie opset die oortreding van reëls bestraf.

⁷ Die naam Alain Robbe-Grillet word ten nouste geassosieer met die sogenaamde nouveau roman. Hierdie soort roman, wat sterk herinner aan 'n skaakspel, is 'n strukturalistiese skaakspel, en soos dit dan altyd gebeur in die letterkunde, skep 'n skrywer of kunstenaar 'n nuwe klimaat wat dan deur die teorie benaam word. Dus geen Strukturalisme as dit nie vir Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon of Michel Butor was nie. Hierna sou 'n skrywer soos Georges Perec met sy fenomenale roman *Life: a user's manual* (1978) weer vir die poststrukturalistiese leser of teoretikus van belang wees.

Robbe-Grillet, wat in Februarie 2008 op ouderdom 85 aan hartversaking oorlede is, word gesien as 'n voorste avant-garde skrywer en filmmaker. Hy het veral bekendheid verwerf met *Verlede jaar by Marienbad* (1961), wat deur Alain Resnais verfilm is. In sy belangrikste romans, soos *In die labirint* (*Dans le labyrinthe*) (1959) of die reeds genoemde *Verlede jaar by Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*) word die leser gekonfronteer met 'n eiesoortige leeservaring: die herhaling van vinjette en stylbreuke of –oorgange waarvoor Roland Barthes so indringend geskryf het. *Jaloesie* (*La Jalousie*) is 'n teks in die vyftigerjare, terwyl *Les Gommages* (*Die Uitwissers, The Erasers*) (1953) 'n seminale teks is. *Les Gommages* is 'n tipiese Robbe-Grillet-verhaal waarin paranoia hoogty vier. 'n Polisieman soek na 'n man wat 'n ander een vermoor het. Dit blyk egter gou dat hierdie man nie vermoor is nie. Tog vind daar nege ander moorde plaas en die speurder is die verdagte. Boonop is die verhaal 'n labirint: dit speel af in 'n klein Belgiese stad (met 'n buiging natuurlik na speurverhaalmeester Georges Simenon) waar daar baie identiese kanale, boulevards en kroegies is wat die soektog bemoeilik. Die Franse psigoanalisis Jacques Lacan se teorieë kan van toepassing gemaak word op hierdie soort tekste met die onderbou van *glissement* (verglyding). Een van sy tekste heet dan ook *Le Voyeur* (*Die Afkyker*). Alfred Hitchcock het geweldig hoog opgegee oor sy skryfwerk.

La Jalousie (wat in Frans sowel "jaloesie" as "luik"/"hortjie" beteken) vertel die verhaal van 'n man se vrees dat sy vrou met 'n ander man 'n verhouding begin het. Ons neem alles waar deur sy oë en geobsedeerde vertelling. Alles werk deur middel van iets anders. 'n Mens sou beslis die invloed van Robbe-Grillet kon uitwys op Chris Barnard se *Mahala* en *Duiwel-in-die-bos*. Die hele sestigerbeweging het sterk aansluiting gevind by die prinsipes van 'n Robbe-Grillet-verhaal waar die spel in die verhaal voltrek word.

Benewens sy kreatiewe werk het hy belangwekkende essays gelewer, soos "Pour un Nouveau Roman" ("Vir 'n nuwe roman") (1963) en "Le Voyageur" ("Die reisiger") (2001).

Die Franse Akademie vereer hom as een van die veertig onsterflikes in die Franse kultuur en hierdie outeur het vir 'n tyd lank in New York Universiteit klasgegee. 'n Boek met onderhoude wat met hom gevoer is, heet tereg *Die Erotiese Droommasjien*. In sy tekste word die leser aktiewe medespeler: sy tekste is, in Barthes se terme, *scriptible* ("writerly") eerder as *lisible* ("readerly") tekste. Barthes het die frase *skryf op die nulpunt* geskep na aanleiding van hierdie soort tekste.

Robbe-Grillet het bely dat William Burroughs en Vladimir Nabokof sy gunstelingskrywers is, en sy invloed op die Tel Quel-beweging kan nooit onderskat word nie.

Hy het hom skerp uitgespreek teen realistiese romans of tekste wat sig ten doel stel om 'n weergawe van die werklikheid te wil wees. Hierom wou hy Norman Mailer nie ontmoet nie. Vir hom handel 'n teks nie oor die lewe nie; dit is 'n artefak. Sy tekste kan benader word as komplekse speurverhale.

⁸ *Last year at Marienbad* (1961), waarin die man X die vrou A ontmoet by 'n spa en haar oortuig dat hulle vantevore 'n verhouding gehad het, is 'n gesofistikeerde speurverhaal. Die film is 'n strukturalis se droom met al die patrone wat die film skep soos met 'n skaakspel. Die kyker moet self besluit wat leuen en wat waarheid is.

Hitchcock was glo uiters gesjarmeerd oor die silhoeët van hom in hierdie film. Die film is gebaseer op Alain Robbe-Grillet, 'n eksponent van die nouveau roman, se bekende teks. Resnais was saam met Truffaut en Godard kortstondig deel van die sogenaamde nouvelle vague-beweging.

Hiroshima Mon Amour, die novelle van Marguerite Duras, het in 1959 verskyn en is deur Resnais vervaardig in 'n aangrypende rolprent. 'n Franse aktrise besoek Japan om 'n film oor vrede te maak en hier ontmoet sy 'n Japannese argitek met wie sy 'n liefdesverhouding aanknoop. Die film analiseer die effek van oorlog op die Japannese en Franse kulture. Die swart-en-wit aanbod maak dit gestileerd. Emmanuelle Riva en Eiji Okada vertolk die hoofrolle. In die novelle is daar Duras se sinopsis en aantekeninge vir die verfilming, die filmteks en foto's uit die rolprent wat belangrik is om die wisselwerking te sien tussen roman- en filmteks. Wat word uiteindelik uitgelaat? Hierdie film/roman is al 'n 'n studie oor liefde en oorlog genoem.

'n Onbekende Franse aktrise vertolk, in die somer van 1957, 'n rol in die rolprent *Peace*. Die verhaal begin op die dag vóór haar vertrek na Frankryk. Daar is egter een toneel wat nog geskiet moet word, naamlik haar ontmoeting met 'n argitek. Dit word nooit aan die kyker onthul nie en volgens Duras is dit belangriker om se fokus op die effek wat die verhouding het. Ons sien aan die begin van die film verwronge liggame en die lywe van die liefdemakende karakters. Hulle praat oor Hiroshima en hy korrigeer haar waarnemings. Volgens Duras illustreer hierdie toneel die onvermoë om oor Hiroshima te praat. Die Hiroshima-monument word 'n monument van leegheid en word selde in die film gewys. Teenoor die verwoestende atoomoorlog, staan die liefdesverhouding van twee getroudes.

Vir Duras is die betekenis van hierdie uitsiglose verhouding in Hiroshima die volgende: "... but make this horror rise again from its ashes by incorporating it in a love that will necessarily be special and 'wonderful', one that will be more credible than if it had occurred anywhere else in the world, a place that death had not preserved" (1961:9).

Tipies van so 'n kortstondige affaire besluit die vrou om die man nooit weer te sien nie. Tog sien die geliefdes mekaar weer – omdat die slottoneel nog geskiet moet word. Hy kyk met begeerte na haar en die film eindig met 'n parade waaraan almal deelneem. Hy neem haar na sy huis. Hulle besef dat hulle albei gelukkig in hul onderskeie lewens is. Sy praat oor haar jeug in Nevers. Hulle wag in 'n kafee. Sy moet uiteindelik vertrek. (Daar is ook slim woordspelings met die begrip *nooit*.) Dan onthul sy aan hom dat sy in 1944 'n liefdesverhouding met 'n Duitser gehad het toe sy twintig was en hiervoor is sy gestraf. Haar hare is afgeskeer en sy is in 'n kelder gegooi. Alleenlik toe die bom op Hiroshima gegooi is, kon sy weer haar gesig in die strate wys en bevryd wees. (Die Duitser egter is later doodgeskiet.)

Weer vlug sy van die Japannees en sy dink aan haar ongelukkige verhouding met die Duitser en die verbintenis tussen liefde en oorlog. Die Japannees vra haar om te bly. Sy weier.

Duras skryf dat dit 'n hopelose, uitsiglose liefde is wat, soos die Nevers-liefde, in die kiem gesmoor is. Daarom is dit vergete en juis hierom dierend. Hulle het niks meer om vir mekaar te sê nie. Maar vroegoggend keer hy terug na haar hotelkamer. Niks gebeur nie. Geen beloftes meer nie. Geen verdere gebare nie. Niks meer nie. Woordeloos. Volgens Duras word hulle die plekke Nevers en Hirosjima onderskeidelik. Die film eindig met haar wat sê: "Hirosjima, dit is jou naam." Die werklikheid is alreeds opgebou deur dit wat ons gelees, gesien of ervaar het in oorlog of liefde.

Vir die kyker wat Japan al besoek het, word die film 'n besondere blik op Hirosjima.

Of 'n skrywer vir die private emosie so 'n ramp of land as metafoor of simbool mag gebruik, word deur die twee tekste genuanseer: ons leef in die skadu van die atoomoorlog wat ons almal geraak het.

⁹ In hierdie verband is Robert Con Davis se essay "Lacan, Poe, and Narrative Repression" geraadpleeg.

¹⁰ Hier word die leser verwys na Jacques Lacan se siening van die naam van die vader (nom-du-père) soos uiteengesit in sy *Écrits* (1966). Die naam van die vader staan vir die Orde/Gesag wat taal beheer en by implikasie die gesagstrukture binne die familie en maatskappy.

¹¹ Oor Oedipus skryf Marjorie Garber in *Bisexualities* soos volg:

The familiar Oedipus story begins with the hero killing an old man at a crossroad. The old man is Oedipus's father Laius, who had ordered his newborn son to be taken to the mountains to die in order to prevent exactly this event. But the "prehistory" of the myth involves a key episode in which the young Laius, received graciously at King Pelops's court, ungratefully repaid his benefactor by abducting Pelops's beautiful son Chrysippus. It is in fact Pelops seeking reparation for Chrysippus's rape, who calls down the curse on the house of Labdacus, the prophecy of Laius's murder by his own son. The myth of Oedipus thus has its origins in a tale of homosexual seduction - and in Laius's bisexuality. (Garber 2000: 176)

¹² Lacan se siening oor die konstruksie van die ek in die triadiese verhouding word in Hambidge (2000: 215) volledig behandel. Lacan herdefinieer die ego/id/superego-triade in die verbintenis tussen *Imaginaire*, *symbolique*, *réel* (die verbeelde, simboliese en reële). Die derde vlak, die sogenaamde reële, verbind die simboliese en die verbeelde vlakke. Hierdie derde vlak lê buite woorde, maar dit is die samesnoerende Orde.

¹³ Die verfilming van *The Odessa File*, met Macmilian Schell en John Voigt in die hoofrolle, het by die kyker 'n intense skokreaksie tot gevolg. Die roman verskyn in 1972 en die film in 1974. Dit speel af op 22 November 1963, die dag waarop John F. Kennedy geskiet is in Dallas. Peter Miller, 'n joernalis, agtervolg 'n ambulans en ontdek dan die lyk van 'n Jood wat selfmoord gepleeg het. So ontvang hy dan via die polisie die dagboek van die man wat die Nazi-vergrype van ene Eduard Roschmann vertel. Simon Wiesenthal, die skrywer wat Nazi-optrede beskryf het, tree in die film op. Die regisseur is Ronald Neame.